

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Le opere d'arte come simboli politici nella narrativa sul Risorgimento (XX secolo)

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1691156> since 2019-02-08T09:47:14Z

Publisher:

EDITURA UNIVERSITARIA

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

L'italiano nel mondo, a 150 anni dall'Unità d'Italia

**Atti del Convegno Internazionale di Studi di Craiova,
16-17 settembre 2011**

**a cura di
Elena Pîrvu**



**EDITURA UNIVERSITARIA
Craiova, 2013**

**Volume pubblicato con il contributo
della Società Dante Alighieri, Sede Centrale**

Copyright © 2013 Universitaria

Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

PÎRVU, ELENA

L'italiano nel mondo, a 150 anni dall'Unità d'Italia

Atti del Convegno Internazionale di Studi di Craiova,

16-17 settembre 2011

/ Elena Pîrvu. - Craiova: Universitaria, 2013

Bibliogr.

ISBN 978-606-14-0610-4

Apărut: 2013

TIPOGRAFIA UNIVERSITĂȚII DIN CRAIOVA

Str. Brestei, nr. 156A, Craiova, Dolj, România

Tel.: +40 251 598054

Tipărit în România

LE OPERE D'ARTE COME SIMBOLI POLITICI NELLA NARRATIVA SUL RISORGIMENTO (XX° SECOLO)

Jenny PONZO
Università di Losanna
Svizzera

La descrizione di opere d'arte è uno dei topos che caratterizzano la letteratura italiana di ambientazione risorgimentale. Si tratta di un elemento piuttosto frequente nei romanzi scritti negli anni '50-'70 del '900, come si può vedere dagli esempi riportati nella tabella che segue.

In prima approssimazione, ci concentreremo su un campione di due romanzi: *Le armi, l'amore* di Tadini (1963) e *Piazza d'Italia: favola popolare in tre tempi, un epilogo e un'appendice* di Tabucchi (1975).

	Descrizioni di monumenti e opere d'arte	Sostituzione	Dissacrazione
Il Gattopardo (1958)	X	X	
L'eredità della priora (1963)	X	X	
Le armi, l'amore (1963)	X	X	X
Il protagonista ¹ (1965)	X		X
Piazza d'Italia (1975)	X	X	X

La narrativa di ambientazione risorgimentale può essere considerata come un discorso o un filone letterario dotato di una sua coerenza e di una sua poetica, ancora in buona parte inesplorata come tale. Si tratta di un filone molto significativo sia dal punto di vista culturale, perché rientra in quella che si potrebbe definire come letteratura dell'identità nazionale, sia da un punto di vista strettamente letterario. Il suo studio conduce infatti a riflettere su opere ormai classiche come *Il Gattopardo*, ma anche a riscoprire lavori meno noti, come ad esempio il romanzo di Tadini.

La descrizione di opere d'arte in testi narrativi non è una novità. Le letterature classiche abbondano di esempi in questo senso. Si tratta di un procedimento chiamato *ekphrasis*, praticato in epica fin da Omero, e poi nel romanzo d'avventura e nell'epillio. Oltre alla valenza estetica e virtuosistica della descrizione di capolavori, l'*ekphrasis* arricchiva il testo di nuove connotazioni, introducendo digressioni, nuovi personaggi ed episodi, stimolando riflessioni o creando parallelismi e collegamenti con il filone principale della narrazione.

Anche nelle opere di ambientazione risorgimentale la descrizione del monumento arricchisce la trama, ma in modi spesso diversi rispetto a quelli classici².

Una delle differenze principali tra le *ekphrasis* antiche e quelle moderne è che le prime descrivevano sempre le opere d'arte come meravigliosi capolavori, mentre le seconde descrivono spesso opere dozzinali, delle quali solitamente viene messa in luce la scadente qualità. In vista di un'analisi più dettagliata e sistematica dei tipi opere d'arte descritte e delle tecniche di descrizione, ci concentreremo qui sulle opere d'arte che hanno il valore di simboli politici. Alla descrizione di questo tipo di opere sono spesso legati due *topos* ricorrenti: la sostituzione o la dissacrazione, come si vede bene in *Piazza d'Italia* e in *Le armi, l'amore*.

Piazza d'Italia narra la storia di una famiglia toscana, dal Risorgimento alla seconda metà del Novecento. Gli uomini di questa famiglia, dal garibaldino Plinio fino all'ultimo esponente chiamato non a caso Garibaldo, sono rivoluzionari che combattono contro le ingiustizie del regime di turno, sempre sconfitti. Il romanzo è scandito dal succedersi dei regimi, armati ciascuno di promesse e retorica che mal celano la repressione. Questo concetto di fondo del romanzo non è espresso mediante la citazione esplicita di nomi e di date, che non vengono quasi mai menzionati, ma è simboleggiata dalla periodica sostituzione del monumento al centro della piazza:

Gli uomini appoggiarono una scala al monumento e imbraccarono con le funi la toga del Granduca.

"Oooooo," tirarono gli uomini accaldandosi.

"Tutti assieme!" gridò uno grosso che pareva il mastro.

Il Granduca tonfò sullo sterrato della piazza con una nuvoletta di polvere. La gente applaudi [...].

Gli uomini assicurarono all'argano la statua nuova, ancora avvolta in un lenzuolo.

"Issa!" gridò quello che pareva il mastro.

I bandisti cominciarono a incrinare l'attenti, impazienti di attaccare. La signorina Cecchini scese dalla tribuna, sottobraccio al signore con gli occhiali d'oro e attraversò la piazza nel silenzio dell'attesa. Tagliato il nastro il lenzuolo scivolò a terra come una veste, la gente applaudi e la banda attaccò l'inno.

A Plinio il nuovo monumento piaceva molto di più: c'era un soldato con capelli al vento e sciabola al fianco che offriva sulle braccia una bambina a un signore maestoso coi baffi a punta. La bambina tendeva le mani tutta giuliva e sulla fascia in mezzo al petto portava il nome: Italia.

"Chi sono quelli?" chiese Plinio tirando suo padre per la manica.

"È Garibaldi che consegna l'Italia al re."

"E chi è Garibaldi?"

"È l'eroe dei due mondi."

"E chi è il re?"

"È il nuovo padrone." (pp. 16-17)

Arrivarono su due macchine, cantando Giovinezza. Erano una decina di giovinastri con la nappa e la morte sul colletto. Imbraccarono con le funi la statua del re che al

primo strattone piombò al suolo in una nuvoletta di polvere, senza fare resistenza. Garibaldi per alcune notti, offrì l'Italia alla barberia dirimpetto.

Qualche settimana dopo ci fu un comunicato della federazione che condannava il gesto degli "ignoti vandali" e proponeva il rimpiazzo della statua sottratta. Arrivò col treno un cassone FRAGILE, lungo come una cassa da morto, che fu aperto al cospetto del podestà.

Il Duce, a torso nudo e con l'elmetto in testa, teneva il mento all'insù e pareva che Garibaldi gli facesse un gran favore a offrirgli l'Italia. (p. 89)

Garibaldi venne avanti nel vento della piazza, reggendosi la falda del cappello con una mano. Si soffermò sotto il monumento, appoggiò la bisaccia per terra e orinò contro il piedistallo, guardando dal di sotto gli avambracci molto in carne della Democrazia che riceveva l'Italia dalle mani dell'Eroe dei Due Mondi. [...]

"Ci hanno dato un nuovo padrone" ammiccò Garibaldi verso il monumento.

"Eh", dissero gli altri.

"Ma chi ci crede più," disse Garibaldi. (p. 121)

Il Granduca di Toscana lascia il posto ad un gruppo scultoreo in cui Garibaldi consegna l'Italia al re. Le sostituzioni costituiscono un'interpretazione storica: la successione delle statue vede Garibaldi mettere l'Italia nelle mani del Fascismo e poi di una democrazia di facciata. Sembra che questo mutevole gruppo scultoreo voglia suggerire che il processo risorgimentale sia stato origine e causa della successiva storia d'Italia, che la vittoria del re sia stata l'archetipo delle successive sconfitte di libertà e uguaglianza a favore di regimi repressivi e corrotti.

Come nelle favole, alle quali fin dal titolo il romanzo si ispira, lo schema delle sostituzioni è ripetitivo, ma ci sono interessanti variazioni. Ad esempio, la facilità progressiva con cui le statue, e i regimi, vengono scardinati: l'abbattimento della statua del granduca richiede lo sforzo di molti uomini, la statua del re cade subito. La ricorrente nuvoletta di polvere che si solleva al momento del crollo evoca l'inconsistenza del paludamento retorico dietro cui si celano i vari sistemi di potere. L'unica scultura che rimane immutata è quella di Garibaldi, immobilizzata però nella posizione sottomessa di offrire l'Italia ai vari regimi. Come interpretare il ruolo di Garibaldi? Forse è l'unico eroe che non cade, o forse è l'eterno sconfitto, o il suo offrire l'Italia bambina nelle mani dei suoi aguzzini potrebbe evocare un biasimo o una condanna.

Come le sculture riflettono il tipo di retorica caratteristico di ciascun regime (la maestosità della monarchia, il superomismo fascista, la promessa di benessere della giunonica democrazia), così anche le modalità della sostituzione sono indicative dei vari sistemi di potere. Per la monarchia, una tradizionale cerimonia alla presenza dei sudditi, i quali, formati da una secolare servitù, interpretano la sostituzione come un semplice cambio di "padrone" (da notare inoltre che la solennità retorica della cerimonia è smentita ironicamente dall'impazienza della banda e dagli onomatopeici incitamenti degli uomini). Nel caso del fascismo, la sostituzione prende i toni dell'usurpazione, della violenza e del crimine, riflettendo il carattere del regime³.

Un'altra opera la cui descrizione indica la vacuità della retorica di regime è l'edificio del teatro, la cui costruzione si protrae per anni, e del quale per lungo tempo non viene realizzata che la facciata, con un frontone pomposamente classicheggiante, dietro il quale non c'è nulla, solo un prato in cui la gente porta a pascolare le bestie durante il periodo di stenti causato dalla seconda guerra mondiale.

In *Le armi, l'amore*, invece, troviamo in vari casi la distruzione del ritratto del re borbonico. In uno di questi episodi si tratta di un dipinto poco riuscito: l'aura di santità del re è opera di un pittore che ha imparato la retorica dell'arte sacra e non ha saputo adattarla al soggetto. Il paternalismo del re, il suo mettersi alla pari con la divinità, suscitano l'immediata reazione di un ribelle che squarcia la tela con la baionetta. Lo scompaginamento dell'apparato retorico del quadro provoca un imprevisto effetto realistico:

... ed entreranno nell'aula squallida ed echeggiante, dominata dal ritratto del re – una mano con le dita esageratamente aperte e tese come se invece di significare un affettuoso invito dovesse assicurare i riguardanti mostrandosi inerme, [...] e la faccia rivolta al cielo in un'espressione di rapimento soprannaturale che da un lato denuncerà la specializzazione in soggetti sacri dell'autore di quel quadro e dall'altro conferirà al personaggio un'aria di modesta ma incrollabile fiducia nel valore dei suoi meriti di fronte al suo naturale interlocutore celeste – e un uomo alzerà il fucile e la baionetta taglierà di scatto la tela in modo che un lungo squarcio dividerà in due il corpo del re come quello di un martire, mentre quell'espressione rapita sembrerà acquistare, nelle due metà della faccia, un'aria più soddisfatta e un significato più verosimile [...] (Tadini 1963: 102).

Le armi, l'amore narra l'impresa di Carlo Pisacane in modo surreale e allucinato. In questo romanzo l'arte è vista come un procedimento artificioso e imperfetto di concettualizzazione, schematizzazione e riproduzione del mondo e delle idee. Lo stesso vale per le carte geografiche: gli spazi che sembrano così chiari e precisi sulle mappe si rivelano in realtà percorsi caotici, intricati, nei quali è impossibile trovare una logica. Gli sforzi dell'uomo per ridurre ad una forma razionale il caos della realtà si traducono in risultati sempre ingannevoli, imperfetti, fuorvianti. Questo fenomeno straniante si verifica sia per le rappresentazioni figurate, come le opere d'arte e le mappe, sia per le rappresentazioni mentali, cioè le ideologie.

Anche in *Piazza d'Italia* è espresso un concetto simile, mediante un'opera non artistica o geografica bensì ingegneristica: il parroco socialista don Milvio immagina una macchina idraulica dell'uguaglianza che distribuisca equamente il grano tra i cittadini. Ma dopo i crimini commessi dai nazifascisti, don Milvio smette di credere che l'arte dell'ingegno possa davvero cambiare l'ingiustizia della realtà umana. Prima di scomparire egli conia una massima che viene rivelata solo alla fine, e che non a caso è posta a conclusione dell'intero romanzo: "...l'uguaglianza non si ottiene con le macchine idrauliche" (Tabucchi 1993: 150).

In *Le armi, l'amore, l'arte*, le opere d'arte sono sempre specchio di un'ideologia soggiacente. Tali ideologie, come le opere dalle quali sono rappresentate, hanno un carattere di artificiosità, di deformità e distorsione, hanno sempre qualcosa di aberrante e di innaturale. È il caso di una scultura mitologica, una fontana prosciugata, posta al centro di un paesino meridionale. Come già per il ritratto del re, la voce narrante si concentra sulla fattura dell'opera, introduce riflessioni e ipotesi sull'artista che l'ha eseguita e soprattutto sui suoi committenti, sulle loro ragioni e intenzioni. La scultura è un elemento estraneo al carattere del luogo, non è altro che un simbolo politico. È stata pensata e voluta dai signori locali, i padroni, che hanno così ostentato il loro dominio e la loro convinzione di essere tanto al di sopra del popolo da potergli donare una porzione di bellezza. L'intenzione di rappresentare questo semplice schema sociale si traduce però, come tutte le concettualizzazioni, in un risultato assurdo e sgraziato. La mitologia classica, alla quale si ispira il soggetto della scultura, appare stonata rispetto all'ambiente circostante, e il suo significato è praticamente annullato. Ciò che conta non è più, come per le antiche *ekphrasis*, la storia mitica rappresentata: l'opera d'arte, depauperata del suo significato mitologico e della sua valenza estetica, si riduce a puro simbolo politico (Tadini 1963: 185-186).

Anche la facciata della chiesa del paese, ornata da un pesante intrico di figure umane che si torcono in pose di dolorosa fatica, è la rappresentazione figurata di un'ideologia. La prima impressione di questa facciata, vista come un agglomerato di cenere che da un momento all'altro sarà spazzato via dal vento, non riesce a vincere la pesantezza funerea dell'edificio. Un'iscrizione completa il significato dell'opera: il sacrificio delle figure in pena è offerto a *Deo Optimo Maximo*. Il cristianesimo è visto come un'ulteriore concettualizzazione aberrante, un'ideologia antropofaga che richiede il totale sacrificio dell'uomo. La chiesa è posta in cima alla "efficiente illustrazione plastica di un sistema di gerarchie" (p. 188) che comprende anche la fontana e il palazzo signorile. Si tratta di un sistema gerarchico complesso:

... quella chiesa e quel palazzo e quella fontana e anche quelle povere case [...] e anche gli uomini del paese – diversi, certo, dai giganti contorti e avvelenati dallo sforzo che stavano piegando testa e ginocchia nella pietra inflessibile della facciata, ma sistemati evidentemente anche loro, quegli uomini, al punto giusto, dato che secondo la fantasia, o piuttosto secondo il calcolo di chi aveva fatto innalzare, lì, una chiesa del genere, da quegli uomini a quelle statue si doveva certo poter arrivare, come attraverso le deformazioni successive di una serie di specchi deformanti, deformazioni di deformazioni, fino al vuoto e alla stessa idea ottima e massima cui ogni cosa sembrava non dedicata ma debitamente offerta in un sacrificio gastronomico –: tanto che ogni cosa – chiesa e palazzo e fontana e anche quelle case e quegli uomini – appariva ben rappresentata e accuratamente descritta nel pacifico grigiore delle incisioni, sui fogli che il suo ospite, [...] gli faceva passare davanti sopra il grande tavolo della biblioteca: non un mondo: un sogno: un sogno mitologico (pp. 188-189).

L'origine delle aberrazioni sembra la stessa idea divina che ha creato il mondo, la quale si riflette nel cristianesimo, a sua volta alla base di un sistema sociale fondato sul dominio dei padroni. Questo sistema vizioso non è costituito

solo dalla struttura materiale del mondo e delle relazioni umane. È anche un sistema gerarchico di pensieri, di visioni del mondo, che sono però oggettivanti. Il potere creativo del pensiero si riduce al potere di creare una pseudo-realtà che è un sogno aberrante. Alla realtà deforme e straniante pensata e creata dalla divinità si sovrappongono le realtà pensate dai potenti terreni, che ritengono il loro un potere demiurgico, da imporre al popolo.

La capacità creatrice della divinità, o meglio la capacità di dare luogo a sogni dalla fragile apparenza razionale, è trasmessa all'uomo, a tutti gli uomini, anche se solo quella dei potenti può concretizzarsi e modificare davvero la realtà. Tuttavia, l'ultimo passaggio nel sistema delle deformazioni è dato dal potere creatore degli artisti, che sono sempre rappresentati in termini di subordinazione, mai liberi e indipendenti. In primo luogo, dipendono dal committente: la fontana e la facciata della chiesa sono state pensate e volute da qualche potente che esigeva la rappresentazione di un concetto ben preciso nella sua mente, mentre gli artisti sono stati solo strumenti che hanno tradotto l'idea in una rappresentazione figurata. In secondo luogo, gli artisti sono sempre schiavi di canoni figurativi e stilistici: il pittore del ritratto non riesce a liberarsi degli stilemi dell'arte sacra neppure per un soggetto profano, così come lo scultore della fontana non si libera da usurati schemi mitologici. Lo stesso vale per l'autore inglese delle incisioni sull'Italia, del quale si parla nel passo citato. A costui non viene attribuita una semplice abilità manuale, ma gli si riconosce, in quanto essere umano, "una capacità fisiologica di sognare coscienzosamente tutto quanto gli capitava davanti agli occhi" (pp. 189-190). Tale capacità avvicina l'essere umano alla divinità, ma oltre che una dote creativa è anche una prigionia: tutti vivono e alimentano un sogno irrazionale e ingiusto. Lo fanno in modo "coscienzioso", diligente, come hanno imparato a fare e senza tentare, senza neanche pensare, di ribellarsi. Neppure l'artista riesce a liberarsi dai preconcetti: egli guarda ciò che gli sta davanti in preda a un sogno che già conosce e che gli impedisce di vedere e capire davvero la realtà. Il sogno del turista inglese è diverso sia da quello dei potenti sia da quello degli umili, è composto invece dall'insieme di concetti e preconcetti sull'Italia che lo straniero porta con sé prima, durante e dopo il viaggio. Egli sogna come la sua cultura gli ha insegnato a fare. I suoi disegni saranno quindi corretti dal punto di vista delle regole dell'arte (ancora una volta l'artista è incapace di liberarsi dai canoni), ma la rappresentazione sarà sempre falsante, frutto di una concettualizzazione che distorce la realtà, rendendola razionale e asettica (priva di odori, come ironicamente nota il protagonista).

Nel passo citato si trova una successione ad incastro di rappresentazioni, che culmina con una sorta di straniante *ekphrasis* a rovescio: improvvisamente il lettore apprende che tutte le cose descritte non sono solo quelle che appaiono ai protagonisti del racconto, ma sono anche quelle raffigurate nelle illustrazioni che il protagonista contempla in un altro momento della sua vita. All'improvviso il lettore è costretto a un brusco risveglio dal "sogno" della narrazione. Questa *ekphrasis* capovolta ci dice che tutto quello che abbiamo letto fino a quel momento non sono i fatti, come il lettore in base al patto narrativo sarebbe disposto a credere. Si tratta invece di un sogno nel sogno, di una realtà finta contenuta in un'opera d'arte dozzinale. Il testo ci costringe a interrompere la "sospensione di incredulità", alla

quale una lunga tradizione letteraria ci ha abituati. Lo stesso romanzo ci sta implicitamente dicendo che ciò che stiamo leggendo è frutto di e racconta un "sogno". Tuttavia, l'opera cerca di liberarsene per ritrarre senza filtri il caos del reale. Per farlo non può che rompere tutti i canoni esistenti e liberarsi di ogni pretesa di razionalità. Perché razionalizzare, concettualizzare, significa sempre tradire il vero.

Questo principio, alla base dell'intero romanzo, si trova espresso anche in un simbolo ricorrente, che rappresenta una precisa interpretazione storica del Risorgimento e delle ideologie in genere. Si tratta di un cavallo rubato, spesso paragonato a un monumento, dotato di un corpo disarmonico abbinato ad una magnifica testa, perfetta come una scultura, posta però troppo in alto e in una posizione strana, obliqua. Solo pochi possono vedere la bellezza del cavallo, che è formato da un insieme sconnesso di parti, come l'Italia, nell'attesa che si fondano in un unico corpo armonioso e proiettato verso il futuro (pp. 139 e 141). Non è un caso che tutte le parti del cavallo sembrino assemblate alla meglio per sorreggere la parte più importante, la testa perfetta e scultorea: significativamente paragonata a un'opera d'arte, la testa rappresenta la perfezione dell'idea, o dell'ideologia, che spinge Pisacane alla sua impresa, l'utopia di un principio egualitario e giusto alla base di uno stato che riunisca le tante, sconnesse parti dell'Italia.

Ancora una volta, però, le concettualizzazioni e le ideologie si rivelano impraticabili e falsanti, illusioni che tentano invano di dare ordine e senso al caos del reale: il cavallo, che potrebbe essere bello, è in realtà un animale strano e sgraziato. Ha inoltre la sella macchiata di sangue: la sua conquista è stata un crimine, quindi la realizzazione dell'utopia non solo porta a un risultato imperfetto, ma inevitabilmente passa attraverso il crimine, si basa sulla violenza e sull'ingiustizia, il che la svislisce fin dall'inizio. Così, sembra dirci Tadini, è avvenuto anche per l'ideologia alla base del Risorgimento.

A un certo punto, il cavallo si ferma in mezzo alla strada, rifiutandosi di seguire il piccolo esercito di Pisacane e viene abbandonato lì dove si trova: solo al centro della strada sembra "una specie di monumento affiorato dalla terra e pazientemente intento a sprofondarci ancora dentro" (p. 160). Ancora una volta il cavallo, come un'opera d'arte, rappresenta la perfezione (relativa) e l'eternità dell'idea, sia essa ideale o ideologia, ma anche l'impossibilità che si realizzi nel mondo: il cavallo, dopo essersi materializzato nella storia, ritorna a sprofondare nella terra, senza che nessun essere umano possa o voglia impedirglielo e guidarlo.

Dunque, l'opera d'arte in *Le armi, l'amore* non è solo un simbolo politico, è anche il riflesso della condizione esistenziale dell'uomo, la sua tensione verso idee perfette, o apparentemente perfette, che a contatto con il caos del reale si deformano e generano ingiustizia e aberrazione. Sempre la perfezione cristallina delle idee si infrange a contatto con il mondo materiale, cristallizzandosi in cocci incrinati sparsi per la terra, che sono le opere d'arte.

Questo pensiero, tipico della sensibilità novecentesca, e il ruolo letterario dell'arte come fonte di simboli di sistemi di pensiero e di potere aiutano a spiegare anche il gesto, politico in primo luogo, ma anche esistenziale, della dissacrazione dell'opera d'arte, ricorrente nella narrativa ambientata nel Risorgimento. Se i

monumenti rappresentano sistemi e regimi i cui buoni principi si rivelano di volta in volta fonte di ingiustizia e ineguaglianza tra gli uomini, la distruzione e la dissacrazione dei loro simulacri rappresenta il modo più immediato di opposizione e di rifiuto, la prima manifestazione della rabbia, della ribellione e della frustrazione.

Oltre alla distruzione dei ritratti, in *Le armi, l'amore*, c'è un episodio dissacratorio in cui uno dei rivoltosi si prende gioco della statua del re (pp. 389-390), sortendo una sorta di effetto catartico sulla folla che circonda il basamento della statua⁴.

Anche in *Piazza d'Italia* non manca un episodio di dissacrazione, quando uno dei protagonisti orina contro il piedistallo della statua della Democrazia constatando l'ennesimo cambio di padrone (vedi sopra).

Mentre nelle *ekphrasis* antiche la descrizione delle opere d'arte aveva spesso un carattere spiccatamente narrativo, perché esse erano composte da scene consecutive che formavano un racconto a sé, incorniciato, le opere descritte nei romanzi analizzati contengono un programma narrativo molto meno articolato (Garibaldi che offre l'Italia, il re che fa un cenno ecc...). È invece decisamente più accentuata e sviluppata la narrazione che coinvolge le opere d'arte nella trama del filo principale della narrazione. Dagli esempi che abbiamo riportato appare chiaro come l'opera d'arte valga molto di più come oggetto politico che come oggetto estetico. Ma allo stesso tempo alla rappresentazione dell'opera d'arte e al suo inserimento nella vicenda narrata è assegnato un ruolo di enorme importanza.

Il modo in cui i personaggi romanzeschi interpretano e reagiscono alle opere d'arte è indicativo del modo in cui vivono e interpretano il mondo finzionale nel quale vivono. E questo, come in un gioco di specchi, è riprodotto nel rapporto che i romanzi, come forma di rappresentazione artistica, intrattengono con la realtà. Come i romanzi rappresentano e interpretano la storia e la realtà, così le opere d'arte descritte nei romanzi si inseriscono nell'azione e nei livelli testuali più profondi, descrivendo i sistemi di potere dai quali sono state create e le tensioni che vi ruotano attorno, e veicolando anche interpretazioni più ampie del potere, della storia e del significato della vita dell'uomo.

NOTE

¹ *Il protagonista* (Malerba 2011) è ambientato nel '900, ma contiene una scena di profanazione del monumento a Garibaldi al Gianicolo, a Roma.

² La descrizione di opere d'arte e i correlati topos della distruzione e della sostituzione non riguardano esclusivamente i romanzi di argomento risorgimentale, ma si possono ritrovare anche in romanzi storici che o non riguardano specificamente il Risorgimento, o trattano anche altre epoche oltre a quella risorgimentale. Un esempio in questo senso si ha nel *Mulino del Po* di Bacchelli, dove si trovano episodi di distruzione di monumenti rappresentativi dei regimi passati ambientati non durante il Risorgimento ma nell'età napoleonica. Anche in questo caso, comunque, sembra ipotizzabile che gli episodi legati alle opere d'arte che sono simboli politici sottintendano e contribuiscano a comunicare una certa idea e interpretazione della storia.

³ Un altro esempio di sostituzione si trova in Alianello (2011), dove due personaggi ipocriti, che scelgono il loro orientamento politico in base alla convenienza del momento, si

rinfacciano reciprocamente il possesso di una statua e di un quadro che raffigurano i sovrani borbonici, prontamente nascosti e sostituiti con i ritratti di Vittorio Emanuele e di Garibaldi al momento opportuno, ma prudentemente conservati in caso di imprevisti rivolgimenti futuri. In Tomasi di Lampedusa (2009), quando il principe si reca in municipio dopo il plebiscito, osserva che nell'ufficio del sindaco sono comparsi, con sorprendente rapidità e tempismo, i ritratti ancora una volta di Garibaldi e di Vittorio Emanuele.

⁴ Per un'analisi più approfondita di questo passo vedi Ponzo 2012.

BIBLIOGRAFIA

- Alianello Carlo, 2011, *L'eredità della priora*, Osanna Edizioni, Lavello.
- Bacchelli Riccardo, 1963, *Il mulino del Po*, Mondadori, Milano.
- Bouchard Norma, 2005, *Risorgimento in modern Italian culture: revisiting the nineteenth-century past in history, narrative, and cinema*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison.
- Eidt Laura M. Sager, 2008, *Writing and filming the painting: ekphrasis in literature and film*, Rodopi, Amsterdam.
- Gramigna Giuliano, 1989, *Introduzione a Tadini Emilio, Le armi, l'amore*, Rizzoli, Milano.
- Malerba Luigi, 1973, *Il protagonista*, Bompiani, Milano.
- Milanesi Claudio, 2007, "Tabucchi, la storia e l'impegno, da *Piazza d'Italia* a *L'oca al passo*", *Italies* [En ligne], N° spécial, mis en ligne le 01 octobre 2011, URL: <http://italies.revues.org/3722>, (consulté le 06 décembre 2011).
- Ponzo Jenny, 2012, "Genius loci et identità nazionale: rappresentazioni de l'espace dans la narrative italienne sur le Risorgimento" in *A Contrario* (in corso di pubblicazione).
- Tabucchi Antonio, 1993, *Piazza d'Italia: favola popolare in tre tempi, un epilogo e un'appendice*, Feltrinelli, Milano.
- Tomasi di Lampedusa Giuseppe, 2009, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano.

RIASSUNTO

Questo articolo analizza la descrizione delle opere d'arte a carattere politico come topos nel filone della letteratura italiana degli anni '50-'70 di argomento risorgimentale. Al di là della componente estetica dell'arte nell'arte, si evidenzia a partire da un campione di due romanzi (*Piazza d'Italia* di Tabucchi e *Le armi, l'amore* di Tadini) le valenze profonde e ideologiche che le descrizioni veicolano, e la loro importanza nell'economia del racconto.

Parole chiave: Risorgimento, arte, ekphrasis, narrativa novecentesca, simbolo